

Simona Skrabec, *Una història sense història. Maria Barbal, Pedra de tartera, 1985*

Una història sense història.

Maria Barbal, *Pedra de tartera*, 1985

SIMONA ŠKRABEC

RESUM: Maria Barbal ha construït la novel·la *Pedra de tartera* (1985) amb dos fils: en un costat tenim el temps històric que atrapa l'individu i a l'altra banda hi ha la inevitable vellesa. No és possible fugir davant de la roda de la història, però tampoc és possible evitar els cops del rellotge biològic. La Conxa no tanca els ulls ni davant els fets que marquen la societat on viu ni davant dels canvis que porta l'edat. Encara que a vegades no s'acaba d'explicar què ha passat ben bé i no sap veure per què pensa les coses que pensa, no dissimula els fets davant d'ella mateixa per fer la vida més suportable. D'aquesta manera, Maria Barbal ens acosta el passat d'un destí individual.

PARAULES CLAU: Maria Barbal, narrativa, Guerra Civil, memòria, desarrelament

ABSTRACT: Maria Barbal built her novel *Pedra de tartera* (1985) using two threads: on the one hand, the historical time in which every individual is caught and on the other hand, old age as the inevitable fate of every person. It is not possible to escape from the wheel of history, but nor is it possible to avoid the blows and the scars of the biological clock. Conxa, the protagonist, shuts her eyes neither to the facts which mark the society in which she lives nor to the physical changes brought by ageing. Even though sometimes she cannot fully explain to herself what happened nor does quite see why she thinks what she thinks, she does not try to disguise the facts to herself in order to make her life more bearable. In this way, Maria Barbal approaches the destiny of an ordinary person and brings it closer to us.

KEYWORDS: Maria Barbal, Catalan narrative fiction, Spanish Civil War, memory, uprooting

Barcelona és «sentir un aparell que parla i canta, i un altre que diu i mira, però no sé mai si em veuen a mi»,¹ reflexiona la Conxa al final de la novel·la *Pedra de tartera*. La protagonista de Maria Barbal és algú que no existeix. Aquesta dona senzilla que viu en un poble dels Pirineus mai no es convertirà en notícia de diari ni de la ràdio ni de la televisió. On pertany, doncs, una història com la seva?

«Walter Benjamin es va llevar la vida amb verí en una petita població de la frontera espanyola. El petit grup que s'hi volia refugiar va ser interceptat pels

NOTA. Aquest assaig, amb adaptacions, va ser publicat com a postfaci de la meua traducció de la novel·la a l'eslovè. M. BARBAL, *Kamen v melišču*, Ljubljana: Študentska založba, 2008, p. 104-123.

1. M. BARBAL, *Pedra de tartera*, Barcelona: Magrana butxaca, 2001, p. 122.

gendarmes, i quan al matí següent els seus companys de camí el buscaven per donar-li la notícia que havien obtingut el permís per continuar, el van trobar mort»,² escriu Bertold Brecht. Què va passar amb Benjamin a Portbou la nit del 26 al 27 de setembre de 1940 és una qüestió que encara avui desperta molts dubtes i incita noves investigacions.³ Tal com diu Brecht, els altres fugitius del grup que s'havia format a Marsella per passar la frontera ja d'entrada asseguraven que Benjamin es va llevar la vida tot sol. Hi ha també qui està convençut que el camí —un vell sender de contrabandistes— era massa cansat per a un malalt del cor greu i que va morir a causa de l'esgotament. Consultant el registre civil de la població podem llegir que el metge va certificar la mort natural. Precisament això va conduir alguns investigadors a considerar que els cercles oficials volien amagar així que Benjamin aquella nit va ser assassinat.

El van enterrar en un nínxol anònim i des d'allà la seva despulla va ser traslladada a una fossa comuna. Des de l'any 1992, al cementiri del poble hi ha el monument de Dani Karavan *Passatges*. El títol és el mateix que el del recull d'assaigs que Benjamin va escriure des de 1927 fins a la seva mort, sense que ell els hagués reunit mai en un llibre. *Passatges* són els carrers de botigues, amb els passadissos coberts per una teulada de vidre, inventats per l'*art nouveau* al principi del segle XX a París o a Brussel·les, origen de totes les galeries comercials. El passatge —el pas d'un espai a l'altre— de Karavan són unes escales dretes que baixen a un túnel estret de ferro rovellat fins al mar i s'acaben abans de tocar la superfície de l'aigua amb una paret de vidre. A baix, les ones només a vegades aixequen bromera i piquen amb força contra les roques, tal com els remolins de la vida, que només de tant en tant solquen el transcurs plàcid del temps. A la finestra damunt el precipici hi ha escrites les paraules del filòsof: «És més difícil honorar la memòria de les persones anònimes que no pas la de les cèlebres. La construcció històrica està dedicada a la memòria de les persones anònimes.»⁴

Tot això, evidentment, no tindria res a veure amb la novel·la de Maria Barbal si no fos que és precisament la filosofia de Walter Benjamin, la seva reflexió sobre la història, el fonament teòric que ens pot obrir una porta per entrar en aquest relat aparentment tan senzill.

Els canvis del segle XIX a París, que van ser per a Benjamin la base empírica de les seves reflexions, tenen lloc als Pirineus cap als anys seixanta del segle XX. Els

2. B. BRECHT, *Arbeitsjournal*, agost 1941, citat a W. BENJAMIN, *Gesammelte Schriften* I-3, edició a cura de Rolf Tiedemann i Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt: Suhrkamp Taschenbuch, 1991, p. 1228. Totes les traduccions de les citacions són meves si no s'indica el contrari.

3. D. MAUAS [dir.], *Qui va matar Walter Benjamin...?*, pel·lícula documental, 2005. N. CATELLI, «El caso Benjamin» a *En la era de la intimidación*, Rosario: Beatriz Viterbo, 2007, p. 165-175.

4. Cito de *Carrers de frontera*, Barcelona: Institut Ramon Llull, 2008, p. 364-365, d'acord amb la traducció d'Anna Soler-Horta.

joves ja no volen viure als masos, i aquell sac del *Lumpensammler*, del col·leccionista de rampoines, que Benjamin sempre té davant els ulls, comença a omplir-se també a les muntanyes amb el material que la història ha rebutjat. Els éssers que no tenen lloc en la història sorgeixen tot just a partir del moment en què la història es comença a escriure en els reportatges periodístics i a les escoles els nens aprenen el passat dels manuals i s'espera d'ells que aprenguin les lliçons de memòria. Maria Barbal ha sabut atrapar l'instant en el qual la percepció del món canvia completament. El temps cíclic de les feines del camp i la successió rítmica de les generacions –que imitaven la natura que pereix i es renova constantment– de cop ja no eren un model adequat per a comprendre la vida humana. Es va imposar la història com un corrent incessant, com el vent d'un progrés massa ràpid que no permet girar-se enrere.

I tanmateix, no hem d'oblidar que la novel·la de Maria Barbal va ser escrita el 1985. Estem davant d'una obra sense il·lusions, sense esperances de grans revoltes. És a dir, al llibre no hi trobarem ni cap idil·li pagesívol ni un rastre de les lamentacions per uns temps passats i perduts. Benjamin tampoc no es feia gaires il·lusions. Per a ell, que va veure com el vell món s'anava descomponent en fragments inconnexos, la revolució era només una figura retòrica que omplia amb els seus dubtes i decepcions respecte de la historiografia del segle XIX.

«Considerar que és possible construir la història de la humanitat a partir de la història de diferents pobles és un consol de les ments gandules que no són capaces de veure que l'estructura d'un poble determinat és ben bé tan difícil de desxifrar com és difícil de comprendre la relació entre els pobles.»⁵ Si renunciem a l'èpica i, amb això, al relat sobre les victòries, llavors no tenim res que es pogués convertir en el fil conductor damunt el qual col·locar els esdeveniments històrics. Només si els fets són convertits en els grans d'un rosari que la història oficial resa i repeteix sempre de nou és possible concebre el passat com una llarga narració sense interrupcions. Encara més, l'èpica només es pot concebre dins d'una comunitat closa. És a dir, que és possible pensar la victòria només dins del concepte de la nació tal com es va formar al segle XIX: una comunitat homogènia de persones semblants que parlen la mateixa llengua, que viuen en un sol Estat i que com una sola veu aclamen el seu líder. Benjamin, que ho va perdre tot a causa del nazisme, fins la vida, perquè els fets d'aquella nit fatal de Portbou són conseqüència d'una persecució cada cop més greu, sap de què parla.

«És més difícil honorar la memòria de les persones anònimes que no pas la de les cèlebres», diu, i afegeix que entre aquestes celebritats cal comptar-hi també els poetes i els pensadors. Aquest petit afegit, apuntat entre claudàtors, s'ha conservat

5. W. BENJAMIN, *Gesammelte Schriften* I-3, Frankfurt: Suhrkamp Taschenbuch, 1991, p. 1240.

a les *Obres completes* gràcies a la cura dels editors, perquè en el manuscrit, l'observació sobre els poetes i els pensadors va ser finalment ratllada.⁶ És important tenir present aquesta precaució del filòsof d'eleva la literatura per damunt de tot, fins a l'espai dels intocables. Només així és possible comprendre per què Benjamin considera que no hi ha cap document de la cultura que alhora no sigui el document de la barbàrie. Els qui ara manen, decideixen també què és allò que recordem, què és allò que considerem part de la memòria, i això inclou, evidentment, també les obres literàries. En pujar al tron, el vencedor porta sota el braç el sac on ha acumulat tots els trofeus que la victòria li ha permès. Un sac que no es pot pas contemplar sense terror.

Benjamin creu necessari furgar en el passat i s'inventa el col·leccionista de rampoines, que seria capaç de buscar documents als patis del darrere i als racons oblidats. I ens mostra les sutures, els lligams i les frontisses per evitar que la humanitat pugui coagular mai en un organisme abstracte. La nació per a ell no és una unitat orgànica, sinó un puzzle fet de peces molt heterogènies. El muntatge no és només un procediment de l'art modern tot just inventat, sinó un mètode d'investigació filosòfica que permet contenir l'entusiasme de l'èpica. Benjamin sap massa bé quines són les conseqüències de voler cantar les gestes. La veu petita i el punt de vista de les persones anònimes esdevé així una peça clau per a la comprensió del passat.

Pedra de tartera és una història que parla d'un mateix, només d'un mateix, la història sobre una pedreta que s'ha escrostonat d'una roca de la muntanya i ha quedat atrapada entre la grava amuntegada en un pendent. Ens força, doncs, a tornar enrere i rellegir els llibres de text escolars amb la mirada d'algú que no sap res i que va ser exclòs de la gran història explicada a les cròniques.

En decidir que la narració havia de fluir mitjançant la narració en primera persona d'una sola protagonista, la Conxa, l'autora ha trobat un recurs estilístic molt efectiu. La descripció del passat pren la forma d'un monòleg, construït a partir dels records. Tots els fets, tots els esdeveniments històrics, tota la felicitat i tota la desgràcia surten en la novel·la només si han deixat una impressió prou profunda en la personalitat de la protagonista. És només ella qui s'explica, i en el seu relat parla només d'aquelles coses que l'han transformada, que s'han gravat en la seva consciència, dels fets, doncs, que ella encara recorda en una edat molt avançada.

Tot i haver complert vuitanta anys, la Conxa no sembla prou madura per afrontar la tasca que li va ser confiada. No sap gairebé res perquè ha anat a l'escola tot just per aprendre a escriure, no comprèn gairebé res perquè el món és massa complicat i a més sempre té massa feina. No té ni un moment lliure i així pot

6. *Ibidem*, p. 1246.

oblidar ràpidament tots els cops i res no l'arriba a ferir profundament. Amb aquest personatge, Maria Barbal aconsegueix elaborar una crítica severa de les condicions a causa de les quals les dones van quedar, generació rere generació, excloses dels àmbits públics. Alhora, Barbal agafa el mirall i el posa davant dels ulls de les dones: la feina, les obligacions, els nens, són realment una causa prou gran perquè la Conxa mai no afluïxi el pas, s'aturi i intenti comprendre què li passa? Tot just els girs del destí realment cruels la forcen a mirar cap endins. Fins i tot les injustícies més severes la deixen arraulida en algun racó, muda, incapaç d'expressar els seus pensaments en veu alta. Agafa l'escombra i emprèn la neteja com si eliminant les teranyines i la pols pogués netejar la injustícia del món.

El monòleg interior és una tècnica narrativa extremament difícil perquè exigeix un personatge dramàtic ben definit, coherent. La Conxa de Maria Barbal ho és, sense cap mena de dubte. Recorda *La senyoreta Else o Leutnant Gustl* de Schnitzler per la càrrega de crítica social que el mestre austríac va ser capaç de confiar a aquests personatges tan febles per mostrar a través seu les últimes dècades de la Kakània i els peus de fang dels palaus imperials i dels salons burgesos.

Nomen est omen

Els qui no tenen nom, les persones anònimes, qui són? Tothom té nom, no hi ha una exclusió més extrema que negar a un home el seu nom. El segle XX ens ha ensenyat que és possible construir un aparell de terror en el qual els presoners són simples números tatuats sobre la pell. L'anonimat no significa, de fet, perdre aquest signe d'individualitat d'una manera tan absoluta, es pot desaparèixer dins de la multitud amb nom i cognom inclosos. A més, ja se sap que els noms en les novel·les amaguen moltes coses. Recordem, si més no, l'escena en què la protagonista reflexiona sobre el seu propi nom. La Conxa sap que en la seva família aquest nom mai no s'havia posat abans, però tanmateix ningú no el trobava estrany i no cridava gens l'atenció perquè els noms com el seu, Assumpció, Encarnació o Trinitat eren aleshores molt comuns. La remarca sembla una mera observació, però no ho és. La Conxa no s'estima el seu nom, li sembla que és estrany, imposat, i no pot evitar de pensar en una dona grassa i ruda quan sent que la criden. Aquests noms tan profundament religiosos s'utilitzen en formes abreviades, però Conxa, Assumpta, Encarna o Trini no poden amagar ni l'origen dels noms ni el seu significat. Les noies dels pobles de muntanya porten, doncs, noms que les generacions anteriors no havien conegut. Aquests noms són signes d'una influència forana creixent, la gent sovint els utilitza a més en la forma espanyola fins i tot en l'àmbit privat. La carta que els parents de Barcelona envien a Pallarès perquè el 1936 no podran venir de visita a causa dels militars colpistes és escrita en un espanyol maldestre i rígid. Hi

crida especialment l'atenció que tots els noms dels familiars siguin «traduïts» a l'espanyol, el Jaume es diu Jaime i la Conxa és Concepción. Es tracta d'un avís que ja abans de la guerra entre els catalans predominava la convicció que la cultura i el progrés només són possibles lliurant-se del tot als braços d'una gran nació.

La freqüència amb la qual s'utilitzen els noms religiosos mostra també que l'església té cada cop un paper més important en la política. Aquella fe confiada amb la qual la Conxa acota el cap i resa en els moments més difícils, s'ha esfumat. A l'església del poble hi ha quedat només un capellà, que a la trona i també fora de l'ofici aprofita cada moment per cridar contra els revolucionaris que s'assemblen massa al seu marit Jaume. Per això, assistir a la missa li resulta un suplici. Després de la guerra, l'església pren el cos d'un oficial franquista que deixa anar les dones dels opositors afusellats amb un discurs solemne en el qual dona gràcies a Déu que hagin vençut als comunistes i exigeix de les vídues i els nens orfes que a partir d'ara «su conducta no tenga mancha».⁷

Només el Jaume, el noi del poble veí, espavilat i valent, que sap fer de paleta i de fuster, pot conjurar aquest nom inapropiat, sempre una mica estrany, de la Conxa. En la seva boca, el nom adquireix un ressò bonic perquè està enamorat i perquè en aquest petit mot que la designa només la veu a ella –i res més. Per a aquesta parella, la felicitat és molt breu. De fet, mai acaben de trobar una llengua comuna: si marxen plegats a aviar les vaques, la Conxa sempre té por que el marit comenci a parlar de coses que ella no comprèn i que s'enutgi perquè ella és tan limitada. Malgrat tot els obstacles que troben al seu camí, *Pedra de tartera* és sobretot una història d'amor. L'amor es mostra aquí en una dimensió àmplia, com la fe cega que el món, tanmateix, podria ser una mica millor. A causa d'aquest sentiment profund, a causa d'aquesta disposició de donar-ho tot, cegament, inútilment, la Conxa és una persona en la qual podem creure. Només algú que tingui fe pot inspirar la confiança en la vida. I què és allò en què creu la Conxa? De fet, no és gens important en què creu, sinó el fet que creu, que és capaç de tirar endavant.

Desagradable i estrany és per a les seves orelles també el nom que va escollir el Jaume per al seu únic fill. No pas pel seu sentit, que hauríem de buscar en l'etimologia hebrea, ni pel fet que sigui el nom d'un evangelista. El que molesta és la pura sonoritat d'aquest nom. En totes les llengües romàniques que es parlen a la península predomina el verb *mattare*, pres del llatí vulgar, davant d'altres mots amb el mateix significat. En els derivats de l'adjectiu *mattus* –estúpid, embrutit– aquestes llengües han trobat un eufemisme apropiat per descriure aquell que causa la mort. El *matador* ha passat fins i tot al bagatge universal, però hi ha altres

7. BARBAL, *Pedra de tartera*, p. 101.

denominacions enginyoses i molt freqüents, com els verinosos *mataparents* i el beneficiós *matapoll*, i també els topònims com *Matamoros* que testimonien el passat bèl·lic i que no poden pas passar inadvertits. La mare no podia fer veure, és evident, que no s'adona dels ecos de la llengua en el nom del seu fill. El petit Mateu anuncia la mort del seu pare i condemna també la casa a una descomposició lenta i solitària quan s'emporta la mare a Barcelona, a aquell «últim graó abans del cementiri».⁸

El relat de la Conxa no és una autobiografia amb els resums exactes dels fets viscuts per ella, sinó que amb tots aquests detalls dibuixa també un patró més ampli. La Conxa té els pares, però són massa pobres perquè ella pugui arrelar a casa seva i ha d'emprendre el camí i fer món ben bé com una òrfena. Aquest món, però, no es troba gaire lluny. De la casa dels pares la separa tot just una bona caminada. Per la gent que es mou a peu, Barcelona, la capital, existeix com un punt llunyà en un horitzó que no és possible ni tan sols imaginar. No existeix, de fet, igual com no existeix Londres ni tampoc la reina d'Anglaterra, excepte en les històries de les germanes mig trastocades que en el petit poble encara preparen velles medicines i es guanyen la vida murmurant conjurs. Però tanmateix, el trencament amb la família és per a la Conxa tan definitiu com ho és per als emigrants que avui s'instal·len en les grans metròpolis del món desenvolupat. I ben bé al final de la seva vida, aquesta noieta que va abandonar casa seva abans de l'adolescència arriba a conèixer també la gran ciutat, i en el piset llogat coneix el preu d'un desarrelament definitiu.

La Conxa viu acollida a la casa de la tia on l'utilitzen com a mossa per a totes les feines de la granja i com a serventa per a les feines de casa. La seva història és la d'una simple pedra en una tartera, sempre acompanyada d'una terrible sensació d'impotència. És una vida que baixa rodolant pendent avall, sempre cap avall, trencada per milers d'altres pedres cantelludes. Dins del seu dia a dia és un personatge invisible i sense importància, perduda enmig d'una allau pedregosa. L'autora ha sabut trobar, doncs, una imatge precisa per a la sensació d'anonimat enmig de la multitud, com un còdol, com un gra de sorra. Són els poetes, precisament, els que poden ajupir-se i recollir del terra un destí com aquest que sembla idèntic a tants altres.

«Pertot se sent la piuladissa dels ocells, el riu llenteja a la nostra esquerra, el sol per fi s'ha deseixit dels núvols i ara és fort com a l'estiu; els pins allà dalt, les freixeres i els clops a la vora es quedaven ben quietes. Només nosaltres avancem. Cap avall, sempre.»⁹ Aquest fragment de la breu novel·la, que no arriba a cent

8. *Ibidem*, p. 123.

9. *Ibidem*, p. 94.

pàgines, parla només d'un destí individual. Alhora, aquesta és també la història d'una allau, tal com ens avisa ja el títol de l'obra, que ha empès pendent avall milers d'altres persones. Per això aquest retrat detallat, fet des de l'interior d'una dona ja vella, és alhora l'anàlisi de la història del país en aquest període. És especialment important que l'anàlisi sigui feta a partir de la mirada d'una dona. Primer tenim una noia a qui li ha estat presa tota llibertat, convertida en un escarràs, després l'esposa que no aixeca la veu ni té cap intenció de pensar amb el seu propi cap, més endavant la vídua que es va trobar al bàndol equivocacat en una guerra cruel, que durant anys va estar exposada a l'escarni dels vencedors, i al final hi ha l'àvia que no és més que un armari vell que cal emportar-se a la ciutat per si encara pogués servir per alguna cosa. I sí que serveix, engega la calefacció, apaga el llum de l'escala a la nit, recull el correu i el reparteix a les bústies i passa les hores en la seva petita caseta de portera. La marginació, la sensació de ser inútil, és per a la Conxa un fet nou que coneix tot just a la ciutat. El món rural, tanmateix, necessitava les dones, cada nit anaven a dormir exhaustes, però amb la consciència de sostenir tres dels quatre pilars de la casa. Aquesta dignitat cansada, difícil, les dones la van perdre precisament en el pas del segle XIX al segle XX, quan el paradigma del món va esdevenir la ciutat. En aquest nou ordre del progrés, qualsevol persona que no anava a escola i que no es podia integrar a la societat quedava completament al marge, fora del temps, condemnada a una espera eterna, a una espera del nou dia fins que arribés la mort. En el seu pis de portera a Barcelona, la Conxa perd la veu definitivament, la seva vida deixa de comptar en tots els sentits. El canvi cíclic d'estius i hiverns de la seva joventut s'ha convertit en una llosa de dies sempre iguals, fets de les mateixes, rutinàries obligacions. Maria Barbal necessita una sola pàgina per resumir aquest ressò sord dels últims anys teixits amb silencis.

La confrontació de la Conxa amb una gran ciutat no mostra només l'anonimat d'un home entre milions d'altres destins, igual de tristos, igual de marginats. La darrera pèrdua del nom és terrible a causa d'una altra derrota inevitable. El relat de la Conxa és alhora també un relat sobre el procés d'envelliment, tots els homes estem atrapats en l'arc biològic de la vida que no pot esquivar ningú. Un dia, de sobte, un raig de llum li entra directe als ulls i l'encega, de manera que ha de tancar els ulls de dolor. En aquesta escena, arriba fins a aquesta dona senzilla aquella llum divina que encega perquè porta la revelació de veritats més dures. La Conxa s'adona que ha envellit, que ningú ja no la necessita.

Maria Barbal ha construït, doncs, el relat trist sobre una velleta de vuitanta anys amb dos fills: a una banda tenim el temps històric que atrapa l'individu, i a l'altra, la inevitable vellesa. No és possible fugir davant de la roda de la història, però tampoc és possible evitar els cops del rellotge biològic. La Conxa no tanca els ulls ni davant dels fets que marquen la societat on viu ni davant dels canvis que porta l'edat. Encara que a vegades no s'acaba d'explicar ben bé què ha passat i no sap veure per

què pensa les coses que pensa, la Conxa no es menteix mai, no dissimula davant d'ella mateixa per fer la vida més suportable. Des de petita ha après que cal acceptar que els tiets són parcs de paraules i que l'únic que pot esperar-ne és un got de llet encara calenta que només molt de tant en tant estalviaven per ella perquè els vedells en tenien més necessitat.

«Ni tan sols el vestit era de dol, perquè el meu mort no era com els altres, era un assassinat que s'ha d'oblidar de seguida, i davant del seu nom s'han d'aclucar les parpelles i totes les boques amb ciment espès»¹⁰ és el passatge de la novel·la en què la lluita de la Conxa per articular la seva pròpia versió del passat és més visible. La imatge d'una boca ofegada pel ciment espès de l'oblit inevitablement evoca *La mort i la primavera* de Mercè Rodoreda.¹¹ En la seva visió antiutòpica d'una ciutat sota la muntanya, a la riba d'un riu d'aigües braves, hi regnen lleis estrictes, i la més estricta és la que prohibeix als habitants morir d'una manera diferent de la que és prevista. De seguida que es pugui intuir que la mort s'acosta, cal fer cridar l'home que obrirà el tronc d'un arbre viu, que hi posarà el moribund a dins com en una caixa de morts i, abans que l'ànima pugui pujar cap al cel, li segellarà la boca amb ciment. La Conxa de Maria Barbal diu: «Tenia una mà posada damunt la taula que ell havia fet i sentia el desig que la fusta m'esbellegués ben sencera perquè no quedés rastre de mi.»¹²

L'ús de la metàfora en el llenguatge planer de la novel·la de Barbal és limitat a frases mínimes que es despleguen com un poema. És un equilibri extremament difícil d'aconseguir perquè sempre que les imatges no siguin prou sorprenents i alhora coherents en la seva lògica poètica, l'autora s'arrisca a caure en la metàfora popular. Al contrari del que es creu, la llengua comuna és plena de recursos figuratius. No és pas cert que a les granges i a les barriades la gent no faci servir mai una comparació, mentre els filòsofs sempre utilitzen figures elaborades. La parla diària és construïda precisament amb frases fetes, amb expressions heretades. La parla és un material que és simplement utilitzat, mai analitzat. Es parla amb els sentits dels mots assumits com un llegat que ningú qüestiona. Si un jugador de futbol diu que l'equip contrari no ha «abaixat els braços» fins al final del partit, tots estem disposats a comprendre aquesta imatge, encara que tots també tenim clar que el signe per a la rendició incondicional són els braços alçats. Aquest ús irreflexiu, ple d'automatismes, és l'objecte de la feina dels poetes i dels filòsofs. En aquest sentit, la comparació entre la novel·la de Maria Barbal i la manera de fer de Rodoreda és molt interessant.

10. *Ibidem*, p. 97.

11. Segons la publicació de les dues novel·les, sembla impossible que hi hagi hagut una influència directa: *Pedra de tartera* surt el 1985, mentre que *La mort i la primavera* es publica pòstumament el 1986.

12. BARBAL, *Pedra de tartera*, p. 103.

Rodoreda parteix tot sovint directament dels calcs incrustats dins la llengua i a partir de la base d'una idea calcificada arrenca una reflexió que se'ns endu a les profunditats de les imatges poètiques. Llavors la figura retòrica ja no és un recurs fàcil per dir un pensament que tots acceptarem ràpidament perquè sempre es pot adaptar prou bé a l'experiència de cadascú, sinó que les figures es desintegren en una cadena de relacions lògiques amb les quals es forma el sentit. I així Rodoreda ens fa pensar per què pensem tal com pensem, per què la llengua ens força a tenir precisament aquest punt de vista i no un altre. La seva escriptura sempre obliga a analitzar cada frase, cada imatge. La Colometa de *La plaça del Diamant* no pretén ser un personatge naturalista que parla com parla la gent del carrer, sinó una construcció conscient d'una tipologia humana. «El dia que escrigui una novel·la amb *argot* hi posaré coses que no us cabran ni al cap ni als ulls» escriu l'autora a Joan Sales.¹³ Rodoreda vol «dir les coses d'una manera diferent de com es diuen».¹⁴

És en aquest punt on la ploma de Maria Barbal no sempre se'n surt bé, perquè per construir una imatge poètica no n'hi ha prou d'escriure que la pena s'estirava «com la llana de la madeixa».¹⁵ L'expressió és avui prou inusual –des de la industrialització «la troca» s'ha imposat a les ciutats i ha fet oblidar aquest manyoc de seda crua– com per donar al discurs de la Conxa aquell aire d'autenticitat de parla viva. D'aquesta comparació no podem treure gairebé res més que la sensació que la tristesa és perllonga. Segons aquesta imatge, la pena sí que és acabable, com ho és qualsevol fil per embullat que sigui. I, a més, el dolor sembla producte d'una manufactura conscient en què els esdeveniments són primer filats i després pacientment embolicats al voltant de l'aspi. És així? És així com es construeix la consciència d'una pèrdua irreparable?

El personatge literari ha de ser versemblant, i les metàfores senzilles i limitades fan molt creïble el discurs de la Conxa. Aquesta necessitat de ser el reflex fidel de la realitat fa perdre a Barbal el sentit de la coherència poètica del llenguatge, i amb això no permet avançar gaire en l'anàlisi dels llocs comuns i dels models de comportament.

La Colometa també pot ser considerada una noia beneïta, però les seves limitacions són les limitacions de tota una societat. Per això fa companyia a *Woyzeck* de Büchner o *El bon soldat Švejk* de Hašek amb la seva àcida anàlisi de les guerres. Només algú que és realment limitat, que és realment incapaç de pensar amb el propi cap (encara que només ho faci veure com Švejk), pot mostrar que el mecanisme atrapa els individus com si fossin rodes dentades a partir del moment en què ja no són capaços d'adoptar una actitud ètica. És en aquest punt on se'ns revela tot el pes de l'anonimat.

13. M. CASALS [ed.], *Mercè Rodoreda i Joan Sales. Cartes completes (1960-1983)*, Barcelona: Club Editor, 2008, p. 96 (Ginebra, 8 de març de 1962).

14. Ibidem, p. 50-51 (Ginebra, 10 de juliol 1961).

15. BARBAL, *Pedra de tartera*, p. 100.

La mort i la primavera és encapçalada per una citació de Ronsard que parla de les veus sense cos que tot ho diuen, que no silencien res. «Com que no tenien boca, les ànimes ens ho deien amb la veu del vent», diu Rodoreda en un lloc de la novel·la.¹⁶ Per als protagonistes d'aquest relat, l'anonimat és tan greu que no tenen cap possibilitat de deixar rere seu ni el més mínim record del seu pas per la vida. El llibre ofereix una mena de visió apocalíptica del món dels sobrevivents que han fundat una nova civilització, construïda damunt de l'amnèsia, damunt de l'oblit obligatori de tot el que hi havia abans. El més important per aconseguir-ho és esborrar els trets individuals. L'home esdevé l'arbre, un ésser sense nom dins d'una comunitat regida per regles fèrries, on les generacions passen d'una a l'altra com en la roda rítmica de la natura. Per això ja no pot ser important com ha mort algú. La natura, la força vital de les plantes, que pot brotar després d'un hivern devastador, s'encarrega d'absorbir l'home i d'esborrar-lo.

La desena filla

El llegat popular eslovè molt sovint narra la dualitat del món, un món dividit entre filles i fillastres, en el qual el pa blanc i el llit amb un matalàs tou només els té assegurats una filla que creixi al niu matern, en canvi, l'òrfena, no. És la història de la Ventafocs, però amb una infinitat de variants en les quals el príncep mai no apareix. Hi ha noies que es guanyen el reconeixement per ser llestes: la malvada madrastra envia una pobre criatura enmig de l'hivern al bosc a collir maduixes. La nena no sap que el vell que troba pel camí és el càlid vent del sud transformat en figura humana. L'home bufa amb el seu alè suau a una clariana on de seguida la neu es fon, comencen a sortir les maduixeres i els fruits maduren de seguida. També hi ha òrfenes que es guanyen el pa blanc per ser bones, com la noia que ha d'anar al riu a esbandir la llana de l'ovella negra fins que es torni blanca. No l'espanta el repte impossible, com tampoc no li fa res compartir el modest dinar amb una dona vella que passa pel costat. Aquest cop és la fada la que ajuda a complir la missió, una missió que va ser encarregada amb un únic propòsit: que l'òrfena fracassi.

Collir maduixes sota la neu o emblanquinar només amb aigua la llana d'un animal fosc de naixement, aquestes són les capacitats que es demanen a les noies sense llar que volen aspirar a rebre un tracte just.

La història d'un poble eternament sotmès a uns governants llunyans i impassibles segurament és la causa de tots aquests contes. Durant segles, la gent no

16. M. RODOREDA, *La mort i la primavera*, Barcelona: Club Editor, 2000, p. 23.

podia millorar les seves condicions de vida, canviar el jaç de palla i el pa de sègol, de civada i fins i tot el de fajol –per a la qual cosa calia comprar blat perquè si no la farina no fermentava i el pa quedava dur com una pedra– per un llit, un pa tous. Gràcies a aquesta vida plena de privacions, els eslovens tenim un llegat d'històries teixides a partir d'escenes quotidianes que funcionen als nivells profunds del pensament simbòlic. Històries arquetípiques de dolents i de bons, de felicitat i de patiment.

Entre els models del destí humà que ofereix l'imaginari popular, però, n'hi ha un d'especialment colpidor i cruent, el destí de la desena filla. La balada que s'ha conservat en la transmissió oral té com a protagonista una dona que ja té nou filles i que està esperant un altre infant. Li fa por que pugui néixer una altra filla, perquè si és així haurà de marxar de casa, tal com mana la tradició. No pot evitar el que és inevitable, el destí tria la més petita, que ha de fer el farcell i acomiadar-se de la família per sempre més. Ja no té casa. Viu, malviu fins fer-se adulta.

A part d'aquest instint maternal que no sap com protegir el que estima, la història té el seu revers. A part del sentiment de culpabilitat que traspua de cada vers d'aquesta lamentació –com he pogut parir deu filles, com he pogut fer que l'anell li toqués a la petita, com he pogut no saber que davant de la porta era ella– hi ha el món d'un infant excomunicat. És un destí molt diferent de les dificultats que han de superar les ventafocs. Sobre la desena filla no pesa cap fatalitat comparable amb la mort dels pares o amb una pobresa extrema. Només una llei arbitrària que diu que ha de ser expulsada, que ha de ser així i prou. A més, la desena filla de fet té casa, però no s'hi pot quedar, i si mai hi retorna, no la reconeixeran. La criatura no pot fer res per canviar les regles del joc. Encara que sabés perfumar l'hivern amb l'olor dolça de les maduixes, la seva vida no canviaria gens.

Aquest és el mite de l'exili del meu poble. Una de les possibles faules que busquen donar cos a la història del desarrelament. Personatges que no encaixen enlloc, com la jove de la balada que té el farcell sempre a punt i sap que a cada lloc només s'hi pot quedar un temps determinat. Viu entre estranys que l'accepten com s'accepta un llogater, d'acord amb un contracte que té determinat per endavant el termini de durada.

Maria Barbal ha construït el seu relat sobre el pòsit d'aquestes històries d'injustícies que la saviesa popular no oblida mai ni enlloc. El poble sap que, en el fons, a les barraques ja es neix sota la condemna d'uns desigs que mai seran satisfets. Aquest saber, transformat en un relat, acosta la novel·la de Barbal a molts lectors que no necessàriament es preocupen per saber com devia haver condicionat la Guerra Civil un destí particular. Barbal té la capacitat d'entroncar amb les velles històries, pensades per apaivagar el dolor i compactar-lo prou perquè es pugui transmetre en altres llocs i en altres temps. És una d'aquelles històries que ens fan conscients del que som. «El mirall, de fet, obliga a mirar-se,

i, en veure's, veure allò que darrere nostre ens és llast i gep i feix», com diu Maria-Mercè Marçal.¹⁷

Perquè l'escriptura d'una novel·la com *Pedra de tartera* pugui fer-se present en una altra llengua, cal superar molts obstacles. Sovint falten paraules perquè les coses que les paraules descriuen en l'altre indret simplement no existeixen. Aquesta no és la dificultat més gran. Tot i que els bolets habituals als Pirineus no són gaire diferents dels que creixen sota els Alps, a Eslovènia no es cullen ni s'assequen els moixernons amb tanta afició com per trobar-los en tots els supermercats i considerar-los un ingredient bàsic d'un bon arròs o de la salsa de carn. El món a l'altre costat és diferent, tot sovint intraduïble a causa d'usos i costums que no coincideixen.

La tieta Encarnació va visitar Barcelona només una sola vegada en la seva vida, i en la carta que va enviar a casa deia que a la ciutat hi ha coses que no es poden comparar amb res que la gent de la muntanya conegui. No es pot traduir allò que és del tot desconegut. Tot just quan la persona topa amb una cosa que és del tot diferent, el seu horitzó es pot ampliar. Per això un relat que descriu indrets desconeguts mai és només una traducció i encara menys una adaptació del món forà, sinó que cada viatge porta a casa l'olor de les coses noves, inimaginables –a vegades tan estranyes com aquella fruïtera cridanera que un dia van rebre dels parents de la ciutat i que de cap manera podia substituir els prestatges de fusta al soterrani fresc on les pomes es mantenien sucoses tot l'hivern.

Davant d'una traducció, pot passar també que una tradició literària de fet tingui un munt de paraules adequades, que en tingui fins i tot massa, i aquesta també pot ser una causa que faci difícil avançar en la traducció. Maria Barbal, amb les seves descripcions de la vida pagesa i les protagonistes femenines, no forma part del corrent majoritari de la literatura catalana. No és pas així en la literatura eslovena. En sentir parlar de les dificultats de la Conxa després del naixement de la primera filla, que s'ha d'escapar de la feina amb la brusa molla de llet per calmar el nadó, els lectors eslovens pensaran immediatament en la jornalera de France Bevk (1890-1970), que havia de deixar sola a la cabana la seva filla de cinc anys perquè l'esperés durant dies llargs i terribles de solitud, ja que els pagesos no volien que les dones anessin a treballar amb els nens. Una nena de cinc anys que acaba fent de mainadera de la nena de la granja veïna pocs mesos més petita, el primer sou guanyat amb una nina sota el braç, morta de por. Les privacions dels masos catalans semblen un no-res en una comparació tan severa.

I és aquí on hem de tornar a recordar que la novel·la de Maria Barbal va ser escrita el 1985 i que no es tracta de cap simulacre d'un món que ja ha desaparegut.

17. M.-M. MARÇAL, «Sota el signe del drac», pròleg a *Llengua abolida*, València: 3 i 4, 2000, p. 9.

La Conxa és vella i les seves paraules per les feines i eines del camp són incomprensibles i estranyes per molts habitants de les ciutats, però aquesta velleta, nascuda al voltant del 1900 en un poble de muntanya podria viure perfectament els anys 80 del segle XX a Barcelona. La Conxa és part del paisatge urbà, una peça oblidada i marginada del mosaic, que tanmateix pertany a un món del tot contemporani.

Per fer-ne la traducció, calia trobar expressions que no fossin deutes de la narrativa rural, calia esquivar els esculls de les frases gastades i també aquelles opinions profundament arrelades gràcies al llegat literari que celebra una vida al camp pura i innocent. La relació amb l'entorn s'acosta més a les obres de Fran Levstik (1831-1887) que va irrompre amb el seu *Martin Krpan* com aquell personatge que sap mirar el seu propi món des d'una gran distància, capaç de qüestionar-lo, de sospesar-ne els fonaments. La Conxa no té res a veure amb els protagonistes d'un Ciril Kosmač (1910-1980) i els seus idil·lis escrits en la postguerra en què els pagesos jugaven el rol de l'home nou, sa d'esperit i eixerit de cos.

La fe de la Conxa en la vida no és més que la capacitat de donar-ho tot. Aquesta bondat infinita la tenen només les persones que no posseeixen res més que la seva pròpia bondat. La Conxa no es fa pas il·lusions que el món pugui ser gaire diferent del que és, però insisteix a fer el bé, encara que no en tregui cap profit. La perspectiva del narrador l'enfoca des de sota per poder mostrar l'enorme admiració pel seu sacrifici mut. Les espatlles febles de la mare s'han carregat tot el pes del món, «és el cistell ple d'oblit allò que corba la seva esquena.»¹⁸

El nom de la protagonista de *La plaça del Diamant* de Rodoreda és Natàlia, com tots sabem, i tenim ben present també la seva metamorfosi final en què la Colometa torna a renéixer. Més enllà d'aquesta transformació personal, l'arrel del seu nom és la mateixa que la de la paraula *nació*. I no em sembla gens exagerat considerar que el gran èxit popular de la novel·la es deu també al fet que els lectors han identificat –intuïtivament– aquest destí particular amb el destí d'un poble oprimat.¹⁹ Al nom de la Conxa de Maria Barbal també li és inherent que la heroïna és capaç de donar vida i que tot i les dificultats sap trobar els recursos per arrancar del seu ventre una estirp.

Encara que el seu nom no ho indiqui pas, la Francka de la novel·la *El puig*²⁰ d'Ivan Cankar (1876-1918) és també una d'aquestes figures en què la imatge d'una dona es confon amb la del seu poble, que necessita una al·legoria per representar el seu dolor i la seva capacitat de resistència. Cankar explora sobretot el marc dins del

18. I. WOHLFAHRT, «Et Cetera? De l'historien comme chiffonier» a H. WISMAN [ed.], *Walter Benjamin et Paris*, París: Les éditions du Cerf, 2007, p. 564.

19. J. R. RESINA, «Una estada amb els morts» a *La vocació de modernitat de Barcelona*, Barcelona: Galàxia Gutenberg; Cercle de Lectors, 2008, p. 147-174.

20. I. CANKAR, *Na klanu* (1902), Ljubljana: Mladinska knjiga, 1963.

qual la mare viu tancada com una marioneta en una capseta de vidre. El món sembla un escenari, tot és visible, també la pobresa més extrema, les cambres més secretes hi són plenament il·luminades. El lector no té accés a la ment de la Francka, als seus sentiments. La mare esdevé així l'eix central de l'univers: sense ella, tot es desintegraria, la terra ja no giraria, el temps s'hauria aturat. La mare espera a casa que els nens tornin a morir als seus braços, a morir a dalt del puig de la pobresa perquè ella sap que va néixer sota la maledicció que «caminaria i no arribaria mai.» No hi ha una sensació més terrible d'impotència que saber que el blat sembrat no madurarà, que els seus fills moriran abans que ella. Dóna vida a una filla del mateix nom i, quan és prou gran per servir, l'envien a la mateixa granja on ja havia treballat la mare. I allà, tothom les confon, la mare i la filla són una sola arquetípica dona del mateix nom que sempre feineja en un racó de la casa. Sempre, arreu el mateix destí dur, inevitable, sense esperances de poder canviar de vida. Potser, un dia... aquesta és l'única esperança feble que els queda.

«Com més gent vivia a la plaça central, més cases hi havia damunt el puig dels pobres –com més gran es feia la cuina, més material de rebuig generava», conclou Cankar el seu judici sobre el segle XIX que s'acaba. No hem d'oblidar tot el que devem al segle dels romàntics perquè la representació del món avui sigui molt més complexa. Aquest és el segle que ha creat el col·leccionista de rampoines i ha obert la porta perquè entrin a les obres d'art els éssers anònims, aquells que gairebé no tenen possibilitat d'existir, i tot just aleshores s'ha pogut esbossar al costat de la taula dels amos l'ombra del mosso i de la serventa.

La llum de la cultura que està encesa a les nits a la finestra del professor al final de la novel·la, quan Lojze s'acomiada de la mare per al darrer cop, no brilla igual al principi del segle XX que al final. La Conxa habita en un món en el qual la seva existència és del tot anacrònica. Com que va ser exclosa del sistema educatiu d'entrada, resta per sempre més exclosa del món públic. I a partir del moment en què la masia deixa de ser la cèl·lula bàsica de l'economia que pot assegurar si més no la supervivència, les granges i els prats començaran a desaparèixer del paisatge. I amb ells, també la gent. Maria Barbal no observa el camp amb una mirada nostàlgica, sinó que l'analitza des d'una distància serena.

La seva crítica de la societat pagesa no es basa a descobrir-ne tota la pobresa i les privacions, sinó que mostra que aquestes comunitats estan impregnades amb la desconfiança i la fredor general. La gent no veu més que la feina, cap dolor, cap ferida no els pot apartar de les obligacions diàries. En un món com aquest, en el qual tothom es nega a pensar amb el cap, encara són ben vives totes les supersticions. La família de les bruixes que viuen al costat de la casa de la tieta són una simple anècdota. Els habitants, tanmateix, no són capaços de passar pel sedàs les velles veritats i comprovar si encara són vàlides en el temps en què viuen. I aquesta incapacitat de raonament marca el destí de tot el poble.

Quan aquests llocs de muntanya veuen arribar les tropes que busquen els homes sospitosos, ningú no surt a defensar res, ningú ni tan sols corre les cortines mentre la trista comitiva passa sota la finestra. I quan les seves dones tornen del confinament als camps de la vergonya, els retrets són enverinats, en els comentaris es concentra tota la malesa de la gent que no en vol saber res, que no vol comprendre res. L'ambient és emboirat pels records indefinits i les conviccions infundades. La vida al poble és un cabell embullat de suspicàcies que ningú no vol desenredar. I aquest és el fonament que assegura que en la comunitat mai res no canviarà. La troca de fil s'ha enredat perquè tothom està disposat a girar el cap, a fer veure que no en sap res. I això permet a la gent repetir sempre de nou allò que ja deia el capellà a les seves misses *in tempore belli*, els homes com en Jaume sempre acaben malament...

La història dels historiadors narra el passat com si passés el rosari, els esdeveniments hi són col·locats en un sol fil de causes i efectes, diu Walter Benjamin. Certament, hi ha el perill que el passat se'ns converteixi en una lliçó inqüestionable i, amb això, en un relat sobre les victòries on no hi ha lloc per a cap perdedor. Cal tenir present també l'altra quimera, la que revela Maria Barbal amb la seva novel·la, perquè no és pas menys espantosa: deixar que la memòria oral enredi els fils i no n'hi hagi ni les causes ni els efectes, sinó només la por i els silencis. Per això la literatura resulta útil. El text literari és un teixit construït conscientment amb fils de molts colors que s'encavalquen i que es poden recórrer moltes vegades per comprendre que el passat també és interpretable i que ens necessita per ser llegit.